

Trabajo Fin de Grado

**Ornato escultórico de la Santa Capilla del
Pilar de Zaragoza**

**The sculptural decoration of the Santa
Capilla del Pilar in Zaragoza**

Autor

Alberto de Orte Irazabal

Directora

Ana María Agreda Pino

ÍNDICE

RESUMEN.....	2
INTRODUCCIÓN.....	3
a) Justificación del tema.....	3
b) Estado de la cuestión.....	4
c) Objetivos.....	7
d) Metodología.....	7
DESARROLLO ANALÍTICO.....	8
1. La advocación de la Virgen. Necesidad de un nuevo templo.....	8
2. La intervención de Ventura Rodríguez en el Templo del Pilar.....	10
3. Escultores de la Santa Capilla. Relación de sus obras.....	12
3.1. José Ramírez de Arellano.....	15
3.2. Manuel Álvarez de la Peña.....	23
3.3. Carlos Salas Vilaseca.....	26
4. Análisis estilístico.....	31
5. Iconografía del conjunto escultórico.....	33
CONCLUSIONES.....	35
BIBLIOGRAFÍA.....	36
RELACIÓN DE FUENTES DE LAS IMÁGENES.....	37

RESUMEN

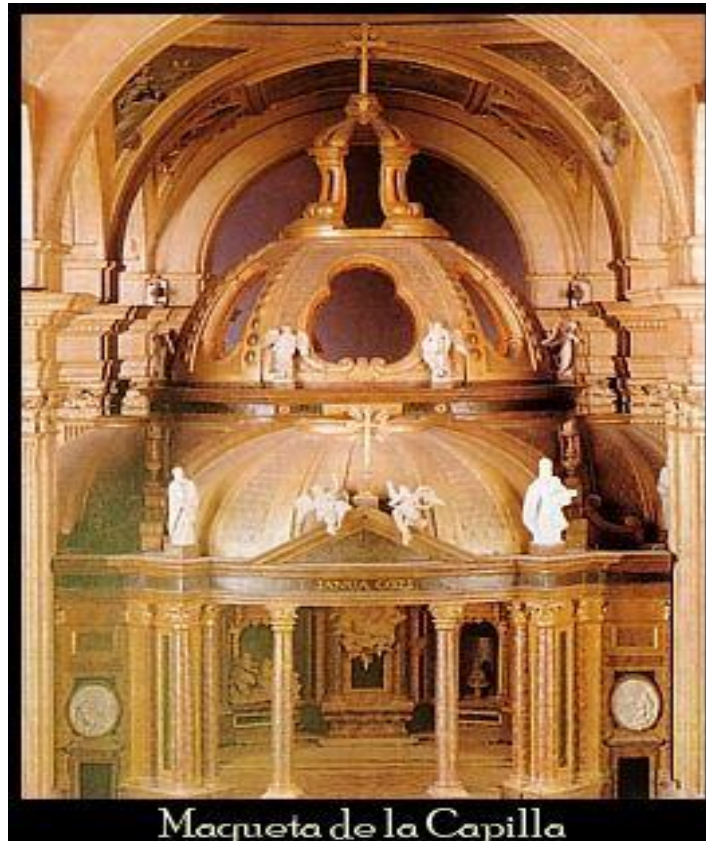
Los relieves escultóricos de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza que se realizaron en una primera fase entre 1762 y 1765 y entre 1767 y 1768 en una segunda, no han sido objeto de estudio hasta las últimas décadas del siglo XX. El objetivo de este trabajo es presentar las autorías, atribuciones, vicisitudes y cambios que se fueron produciendo en dichos relieves, los cuales, habían permanecido en un segundo plano respecto al gran proyecto arquitectónico de Ventura Rodríguez. Finalmente, este trabajo pretende analizar y valorar la considerable profusión de relieves dedicados enteramente a la Virgen y su iconografía mariana, que proporciona al conjunto su sentido, la Veneración a la Virgen del Pilar y su Aparición, según la tradición, al apóstol Santiago en Zaragoza en el año 40.

Palabras clave: barroco aragonés, relieves escultóricos, Santa Capilla del Pilar

ABSTRACT

The sculptural reliefs of the Holy Chapel of the Pilar in Zaragoza, which were made in a first phase between 1762 and 1765 and between 1767 and 1768 in a second one, have not been studied until the last decades of the 20th century. The aim of this study is presenting the authors, attributions, vicissitudes and changes that were taking place in these reliefs, which had remained in the background with respect to the great architectural project of Ventura Rodríguez. Finally, This work pretends analyze and value the considerable profusion of reliefs entirely dedicated to the Virgin and her Marian iconography, which provide the whole with its meaning; the Veneration of the Virgin of the Pilar and her Appearance, according to tradition, to the apostle Santiago in Zaragoza in the year 40

Key words: Aragonese baroque, sculptural reliefs, Holy Chapel of the Pilar.



INTRODUCCIÓN

a) JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

La construcción de la Santa Capilla del Pilar por el arquitecto real Ventura Rodríguez (1717-1785) fue la actuación arquitectónica más importante en Aragón durante el siglo XVIII, comparable a la capilla del Palacio Real de Madrid por su original diseño barroco, por la calidad de los materiales empleados, por los recursos económicos destinados y por la cualificación de los colaboradores que intervinieron.

Por esta misma relevancia, los estudios sobre la obra de Rodríguez en la Santa Capilla han sido extensos y rigurosos, concentrando, no sin mérito toda la atención de los historiadores en su figura y obra.

No hubo, por parte de la historiografía, el mismo interés hacia el estudio de los escultores y sus relieves hasta las últimas décadas del siglo XX. Descritas las esculturas hasta entonces someramente, aunque alabando su calidad, no se hizo hincapié, sin embargo, en indagar aspectos importantes como la elección de los artistas, las autorías, los bocetos, las condiciones de los encargos, y la libertad de ejecución de los relieves. Tampoco se investigaron los contratiempos y cambios que se fueron produciendo en el proceso de ejecución de la obra escultórica.

Este vacío historiográfico tendría dos razones relevantes: la más importante la podemos atribuir al propio proyecto de Rodríguez, ya que incluía en su maqueta aprobada por el Cabildo hasta el más mínimo detalle de los relieves escultóricos y de la ubicación de los mismos (exceptuando los realizados en estuco situados en lo alto de las cúpulas y semicúpulas), atribuyendo la historiografía a los escultores, hasta estudios más recientes, el papel de espléndidos artífices, sin apenas capacidad de decisión sobre su obra; una segunda razón se podría asignar a la dificultad de poder acceder al Archivo del Pilar¹ y la falta de estudios monográficos sobre los escultores que participaron en el proyecto.

Hay factores que proporcionan al tema un interés añadido, especialmente los que sobrevienen durante el siglo XVIII, con el paso del sistema de gremios a la hegemonía de las Academias, y junto a la pervivencia del barroco y del lenguaje neoclasicista en las últimas décadas de dicho siglo. Pasado el primer tercio del siglo XVI, se pensó en levantar el templo actual con un lenguaje barroco que durante el siglo XVIII y hasta la culminación de la Santa Capilla, fue depurando “sus excesos”, derivando progresivamente hacia un barroco clasicista.² A este cambio, no fueron ajenos los escultores de los relieves escultóricos de la Santa Capilla del Pilar, advirtiéndose en ellos una diferencia estilística según su formación, un estilo barroco berlinesco, rococó y con incorporación tímida, pero clara, de elementos neoclasicistas.

A pesar de lo expuesto y de ser uno de los mejores conjuntos escultóricos de España en dicho siglo, quizás por ese estilo barroco tardío, no fue debidamente estudiado, al imponerse el nuevo estilo neoclásico.

Por último, la gran variedad, la excelencia y la singularidad iconográfica de estos relieves, añaden un importante componente a la elección del tema de este trabajo.

b) ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1765 es la primera vez que se tiene constancia de detalles de interés sobre la Santa Capilla del Pilar. Fueron unos relatos en romance heroico de Tomás Sebastián y Latre (Zaragoza, ¿- id., 1792), recogidas por José Fort, donde se expone una descripción de dicha Capilla y sus cultos.³

Un año más tarde, en 1766, el escritor y abogado aragonés Manuel Vicente Aramburu de la Cruz (Zaragoza, ¿- id., 1766) en su *Historia Cronológica de la Santa Capilla de la Virgen del Pilar de Zaragoza*, aporta la primera estimable información, no solo de la construcción de la Capilla, sino de la valoración y autoría de la mayor parte de

¹ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*, Granada, Ediciones Anel, 1983, vol. I, p. 399

² SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 230.

³ FORT, J., *Festivas demostraciones con que la ciudad de Zaragoza celebró el descubrimiento del Magnífico y suntuoso tabernáculo o Capilla de su adorada patrona María Santísima del Pilar*, Madrid, Lozano, 1765.

los relieves escultóricos de la misma, información que ha sido recogida y estudiada por todos los autores que han tratado el tema hasta la actualidad.⁴

Antonio Ponz (1725-1792), conocido como “el abate Ponz”, historiador, pintor y viajero español, realizó un viaje por España por encargo del Conde de Campomanes. Su información fue publicada en 1787 en 17 volúmenes en forma epistolar.⁵ Dicha obra, junto a la de Aramburu de la Cruz, han sido las publicaciones de referencia en las investigaciones posteriores, tanto de la Santa Capilla, como de los relieves escultóricos de la misma.

En 1800, Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) pintor, historiador, coleccionista y crítico de arte, hace público su famoso *Diccionario sobre los profesores y artistas de España*.⁶ En relación a los escultores y sus obras en la Santa Capilla, Ceán refleja lo aportado por Aramburu y Ponz, pero malinterpreta algunas autorías de los relieves de las semicúpulas, error comprensible dada la magnitud de la obra.

Durante el siglo XIX y gran parte del siglo XX, son escasas las aportaciones que se realizaron sobre el tema en las distintas publicaciones. Autores como Gerardo Mullé de la Cerda⁷ en 1872, así como Teodoro Ríos Balaguer (1887-1969),⁸ arquitecto del templo del Pilar que intervino en obras de consolidación del mismo en 1933 y de embellecimiento en 1950, no investigaron los relieves escultóricos del tabernáculo del Pilar.

Hasta 1954 no aparece una mención aparte de José Ramírez, el escultor más importante de la Santa Capilla y director de obra de la misma. Su autor, Enrique Pardo Canalís (1919-2003), nombrado académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1975, llevó a cabo una labor investigadora que se centró en la pintura y escultura del siglo XVIII.⁹

Belén Boloqui Larraya, catedrática de la Universidad de Zaragoza presentó su tesis doctoral en 1980.¹⁰ Dicha tesis se ha convertido en texto fundamental para el conocimiento de la obra escultórica en Zaragoza durante el siglo XVIII. Comprende una detallada y rigurosa investigación sobre el ornato escultórico de la Santa Capilla, abarcando su contexto histórico, los escultores que participaron en ella y la autoría de cada una de sus obras. Muy pocas esculturas han quedado sin adscribir de una forma definitiva a su autor (algunos relieves del exterior de la cúpula en su parte oeste), y eso

⁴ ARAMBURU DE LA CRUZ, M., *Historia Cronológica de la Santa Capilla de la Virgen del Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, 1766.

⁵ PONZ, A., *Viaje a España, o Cartas en que se da noticia de las cosas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, 1878, Tomo XV.

⁶ CEÁN BERMÚDEZ, J., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Istmo, 2001.

⁷ MULLÉ DE LA CERDA, G., *El Templo del Pilar*, Zaragoza, Emilio Sola, 1872.

⁸ RÍOS BALAGUER, T., *Algunos datos para la historia de las obras del actual Santo Templo Metropolitano*, Zaragoza, Boletín de Museo Provincial de Bellas Artes, nº 11, 1925.

⁹ PARDO CANALÍS, E., *José Ramírez y la Academia de San Fernando*, Zaragoza, Seminario de Arte Aragonés VI, 1954, pp. 44-45.

¹⁰ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit.

debido a no poder acceder al Archivo del Pilar, como ya se ha dicho. Por último, incluye una exhaustiva descripción de los relieves, su análisis estilístico y valoración de los mismos.

A partir de la tesis de Boloqui, pocos autores han aportado nuevos datos sobre el ornato escultórico de la Santa Capilla. La mayor parte de las obras se han centrado en el templo del Pilar o sobre la Santa Capilla, aunque son trabajos muy valiosos tanto en su dimensión divulgativa, como investigadora. Estos, en lo que se refiere a la escultura, han expuesto lo publicado por Aramburu, Ponz, Ceán y corroborado, matizado y corregido la tesis de la propia Boloqui. Son ejemplo de lo comentado, las publicaciones de Federico Torralba Soriano (1913-2012) en 1974¹¹ y las realizadas de nuevo por Belén Boloqui junto al historiador Arturo Ansón en 1987 y 1988.¹²

El libro de Ricardo Usón García publicado en 1990 ofrece un excelente estudio de la intervención de Ventura Rodríguez en la Santa Capilla.¹³ El análisis dedicado a la escultura sigue ahondando en lo ya conocido. Lo mismo ocurre con el autor Daniel Lasagabáster Arraíbel en su obra de 1999, envolviendo los datos históricos y artísticos con un enfoque devocional.¹⁴

En la primera década del siglo XXI, las publicaciones de W. Rincón García¹⁵ y Arturo Ansón Navarro,¹⁶ tienen un enfoque divulgativo pero, a pesar de sus excelentes ilustraciones, no aportan novedades en lo que al estudio de las obras se refiere.

Por último, es en 2014 cuando Ana María Muñoz Sancho publicó en la revista *Artigrama* un artículo sobre el ornato escultórico de la Santa Capilla, proporcionando nuevos datos sobre el proceso de ejecución de dicho ornato.¹⁷ Las novedades no cambian lo estudiado sobre las autorías de los relieves, sin embargo, aportan una valiosa información referente a los cambios que se fueron produciendo desde el planteamiento inicial del conjunto, a través de la investigación de las Juntas de Fábrica, durante la construcción de la Santa Capilla.

¹¹ TORRALBA SORIANO, F., *El Pilar de Zaragoza*, León, Everest, 1974.

¹² ANSÓN, A y BOLOQUI, B., *Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar* en “Las Catedrales de Aragón”, Zaragoza, CAZAR, 1987 y *La Santa Capilla del Pilar*, Zaragoza, Cometa 1988.

¹³ USÓN GARCÍA, R., *La intervención de Ventura Rodríguez en el Pilar. Capilla generatriz de un sueño arquitectónico*, Zaragoza, Gráficas Mola, 1990.

¹⁴ LASAGABÁSTER ARRAÍBEL, D., *Historia de la Santa Capilla del Pilar*, Zaragoza, Cometa, 1999.

¹⁵ RINCÓN GARCÍA, W., *El Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, Everest, 2000.

¹⁶ ANSÓN NAVARRO, A., “La nueva Capilla del Pilar. Su construcción y decoración (1750-1769)” en *Santa María del Pilar, una tradición viva*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 2010, p. 70.

¹⁷ MUÑOZ SANCHO, A., *Aportación documental al proceso de ejecución del ornato escultórico de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza (1757-1768)*, Zaragoza, Artigrama nº 29, 2014, pp. 385-412.

c) OBJETIVOS

El objeto principal de este trabajo es exponer las obras documentadas y las atribuidas de los escultores que participaron en el conjunto escultórico de la Santa Capilla del Pilar.

Los objetivos secundarios son los siguientes:

- Introducir la construcción del tabernáculo de la Virgen en su contexto histórico.
- Realizar un análisis estilístico e iconográfico de los relieves escultóricos.
- Reivindicar a los artífices de los mismos, sin duda, los mejores artistas de su tiempo.

d) METODOLOGÍA

Los pasos seguidos para realizar este trabajo académico han sido los siguientes:

- Realizar un guión en el que se recogen los objetivos y pasos para llevar a cabo el trabajo.
- Consulta, lectura y análisis de toda la bibliografía disponible en las Bibliotecas de la Universidad de Zaragoza, tanto en la Biblioteca de María Moliner como en la Biblioteca General Universitaria.
- Búsqueda, lectura y análisis de diversos artículos académicos en internet utilizando plataformas como Dialnet, Academia.edu y revistas como *Artigrama*.
- Recopilación del material gráfico disponible en internet y en publicaciones bibliográficas.
- Organización del material recogido y redacción del trabajo.

El contenido del mismo se ha estructurado en distintos capítulos:

- Contexto histórico y su proceso para entender mejor la necesidad de la construcción de la Santa Capilla.
- Rasgos generales de la intervención de Ventura Rodríguez en el templo del Pilar.
- Escultores que trabajaron en el proyecto de Rodríguez, atendiendo a la autoría o atribución de sus obras.
- Análisis estilístico e iconográfico de los relieves escultóricos.
- Conclusiones.
- Bibliografía consultada.
- Relación de fuentes de imágenes.

DESARROLLO ANALÍTICO

1. ADVOCACIÓN A LA VIRGEN. NECESIDAD DE UN NUEVO TEMPLO

La construcción de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza que hoy conocemos, fue la culminación de un largo proceso que corresponde al todavía más largo anhelo del Cabildo por dignificar, dar esplendor y magnificencia, no solo a la totalidad del Templo, sino a la veneración de la Santa Columna con los materiales de la mejor calidad. Se trataba de hacer un tabernáculo dedicado enteramente a la Virgen, que albergara la citada columna con su imagen, y no menos importante, que escenificara mediante ornamentos pictóricos y en especial escultóricos, la tradición de su Venida en carne mortal a Zaragoza y su aparición al apóstol Santiago y a sus Convertidos que se produjo, siguiendo una vez más la tradición, el 2 de enero del año 40.

Un año más tarde de la conquista de Zaragoza por Alfonso I el Batallador en 1118, se comienza la adaptación a las necesidades litúrgicas de la mezquita musulmana, cuya consagración se celebró el 4 de octubre de 1121 bajo la Advocación de San Salvador.

Este hecho actuó en detrimento de un antiguo santuario dedicado a la Virgen desde tiempo inmemorial. Asunción Blasco Martínez señala que, autores como Florez, Risco, Tolra, Kuper, Rojas..., todos ellos seguidores de la tradición, así lo aseveraban.¹⁸ No obstante, no se dispone de testimonios escritos anteriores al siglo XIII. Los datos más antiguos sobre la advocación de la Virgen del Pilar, los sitúa Jesús Criado Mainar a finales del siglo XIII y comienzos del XIV, en las páginas finales de un código de los *Moralia in Job* de San Gregorio Magno.¹⁹

A pesar de la no existencia de evidencias escritas anteriores al siglo XII sobre dicha advocación, sí se tiene referencia de la llamada a los fieles, un documento fechado en 1119 del obispo Pedro Librana. Su objetivo era conseguir fondos para reparar el antiguo santuario de la Virgen, que con toda seguridad se encontraría en un estado lamentable por haber sido un reducto cristiano durante la dominación musulmana. El propósito fue atraer peregrinos, tal como lo estaba haciendo Compostela desde varios años antes.

Los priores y canónigos de la Iglesia de Santa María la Mayor tuvieron un empeño constante y gran habilidad para convencer a los fieles de que ayudaran a financiar las obras de acondicionamiento del templo, claustro y Capilla, durante los siglos XIII y XIV,

¹⁸ BLASCO MARTÍNEZ, A., "Nuevos datos sobre la Advocación de Nuestra Señora del Pilar y su Capilla (Zaragoza siglos XIV-XV)", en *Aragón en la Edad Media. XX.*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2008, p. 118.

¹⁹ CRIADO MAINAR, J., *Santiago Apóstol y el Pilar de Zaragoza. El papel de las imágenes en el debate pilarista a comienzos del siglo XVI*, Zaragoza, Litocian, 2014, p. 207.

además de la firme insistencia en la demanda de ser favorecidos y reconocidos en la ruta jacobea.

Hasta el siglo XII no se pudo comenzar la construcción de un nuevo templo de estilo románico tardío que sustituyera al santuario de época musulmana, del que solo se conserva un tímpano con crismón labrado en piedra, colocado en el muro exterior de la plaza en el siglo XVIII. En los primeros años del siglo XV se fue asentando la devoción al Pilar, en especial a raíz de la campaña de remodelación del claustro y la construcción de una nueva Capilla en 1476, tras el incendio de 1435. Fue de gran ayuda la bula *Etsi propheta docente* otorgada por Calixto III en 1456 que concedía indulgencias a aquellos que contribuyeran a financiar la reparación de la Santa Capilla.²⁰ Tras el incendio, el Cabildo pensó en la construcción de un nuevo templo. No se tienen estudios sobre su ejecución. Se tiene conocimiento que en 1515 el nuevo templo estaba terminado en estilo gótico. Era de una sola nave cubierta con bóveda de crucería, cabecera poligonal, con presbiterio elevado y capillas a ambos lados de la nave. La capilla de la Virgen del Pilar era independiente de dicho templo, estaba ubicada en el claustro anexo a la iglesia.²¹

La devoción a la Virgen del Pilar se extendió traspasando fronteras. A pesar de la consolidación de dicha devoción, quedaban dos temas de enorme importancia sin resolver: la inferioridad de rango eclesiástico respecto a la catedral de San Salvador (en continuo debate, cuando no disputa) y el reconocimiento pleno por parte de la Iglesia, sobre todo en Roma, de la tradición de la Venida de la Virgen a Zaragoza y su aparición al apóstol Santiago.

La primera cuestión la resolvió en 1675 la Santa Sede que decretó la unión y la concatedralidad de ambos templos.²² El conflicto irresoluto sostenido en el tiempo sobre la llegada del apóstol Santiago a Zaragoza, era el segundo problema que tenía que resolver la curia. La disparidad de opiniones sobre la presencia del apóstol en España no solo se refleja en unos autores que lo sitúan tras la Ascensión de Cristo, en Judea, Samaria y en España hasta su vuelta a Jerusalén, como Santiago de la Vorágine,²³ otros, como Louis Réau, sin negar ni afirmar su presencia en España, ante la falta de evidencias, supone que predicó en Siria y en Judea, regresando posteriormente a Jerusalén, donde fue decapitado por Herodes Agripa en el año 44.²⁴ Además, la Iglesia, como institución, tenía que tomar postura frente a la incertidumbre que la hagiografía tridentina mantenía sobre la presencia del apóstol en la Península Ibérica. Una vez más, la Santa Sede tuvo que intervenir. Una bula de Inocencio XIII de 1723 en la que afirma

²⁰ BLASCO MARTÍNEZ, A., *Aragón en...*, op. cit., p. 134.

²¹ ANSÓN NAVARRO, A y BOLOQUI LARRAYA, B., *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, pp. 287-315.

²² CRIADO MAINAR, J., *Santiago Apóstol...*, op. cit., p. 207.

²³ VORÁGINE de la, S., *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, Tomo I, p. 397.

²⁴ RÉAU, L., *Iconografía de los Santos*, Barcelona, Ediciones el Serbal, 1988, Tomo II, p. 170.

la Aparición a la Virgen del Pilar, puso calma también en la sociedad civil y sosegó las enfrentadas opiniones de los zaragozanos.²⁵

Dada la importancia que el Templo del Pilar fue adquiriendo, aunque el templo gótico terminado en 1515 estuviera en buen estado, pasado el primer tercio del siglo XVII, se pensó levantar el templo actual.²⁶

Desde 1638 que se tiene conocimiento de acopio de material constructivo a orillas del río, hasta 1682, fecha en que se coloca la primera piedra, se sucede la elaboración de diversas trazas. Hubo una primera generación de proyectos que no han llegado hasta nosotros. En 1675 Felipe Busignac y Borbón realizó un proyecto para el templo.

En 1677 se crea una “Junta de doce capitulares” para ocuparse de la cuestión de las trazas, coincidiendo con el Patronato Real de la obra por Carlos II. Dicha Junta convocó un concurso general de proyectos, cuyo ganador fue Felipe Sánchez, que es enviado en 1679 a la Corona para su aprobación. El arquitecto real Francisco de Herrera aceptó las trazas de Sánchez incluyendo diversas modificaciones. En 1680, Herrera fue nombrado arquitecto del nuevo templo del Pilar con la aprobación real a petición del Cabildo.²⁷

Desde 1681 hasta 1718 se trabajó en las arduas tareas de cimentación y ampliación de la nueva fábrica, siguiendo los planos de Felipe Sánchez rectificados por Francisco de Herrera. El nuevo templo quedó configurado en una planta rectangular de tres naves longitudinales de igual altura, siete naves trasversales y en los muros entre contrafuertes, capillas laterales. A partir de 1718 se siguió trabajando hasta que, en el año 1730, el templo tuvo las dimensiones actuales, concluyéndose los proyectos de cubrir el mismo con once cúpulas con linterna al exterior y semiesféricas y rebajadas en su interior, así como, la labor de ornamentación de los muros. Destacan en esta etapa la actuación del conde Peralada y el maestro de obras del Pilar Domingo Yarza.

Pero aún quedaba por resolver la construcción de la Santa Capilla y su ornamentación escultórica (objeto de este trabajo)

2. LA INTERVENCIÓN DE VENTURA RODRÍGUEZ EN EL TEMPLO DEL PILAR.

Desde la década de 1730 hubo varios intentos de resolver el diseño de la Santa Capilla. Se elaboraron proyectos y modelos, pero ninguno acababa de solventar de un modo satisfactorio, en opinión del Cabildo, el encaje de la Santa Columna en el nuevo templo.

En 1750, el arzobispo don Francisco Añoa y Busto impulsa las obras de terminación del templo y en particular, se propone resolver el problema de la Santa Capilla. Agotadas todas las posibilidades a su alcance, solicita al rey Fernando VI el envío de un arquitecto

²⁵ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., p. 23.

²⁶ SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y...*, op. cit., p. 230.

²⁷ USÓN GARCÍA, R., *La intervención de...*, op. cit., p. 27

que intervenga en la solución de dicho problema.²⁸ El arzobispo se hizo eco del consejo del escultor José Ramírez, al que había encargado que elaborara un proyecto para dicha Capilla. Según Ceán Bermúdez, que no es del todo justo con Ramírez, el escultor rechazó el proyecto debido a su poca preparación, manifestando su insuficiencia para tamaña empresa.²⁹ Más que una incapacidad de Ramírez, fue acertada su recomendación de que se contratara a los mejores arquitectos y escultores de Madrid.

El rey Fernando VI respondió generosamente enviando al arquitecto y delineador del palacio real, Ventura Rodríguez para que estudiase, planificara y diseñara la Santa Capilla, así como, adelantando doce mil pesos para el comienzo de las obras.³⁰

En septiembre de 1750 el arquitecto estaba en Zaragoza y entre 1750 y 1754 estuvo trabajando en planos, proyectos y maquetas cuya ejecución se llevó a cabo entre 1754 y 1765. En estos primeros proyectos, Rodríguez no solo diseñó la Santa Capilla, sino que elaboró un plan más ambicioso para el resto del templo. Planteaba una nueva distribución del espacio interior de la basílica con un concepto unitario y no fragmentado como se encontraba entonces, así como una redecoración arquitectónica.³¹

El Cabildo solo le autorizaría la construcción de la Santa Capilla y los cambios decorativos del interior del templo, pero no le permitió enlazar dicha Capilla y la basílica, lo que hubiera supuesto mover el retablo de Forment, quedando su configuración como está en la actualidad.³²

Aprobado el proyecto por el Cabildo y presentado a la Real Academia de San Fernando en 1751, Ventura Rodríguez continuará sus trabajos en Madrid. Antes de comenzar los trabajos de la Capilla, el pintor Antonio González pintó al fresco la cúpula elíptica que albergaría el tabernáculo. Ceán Bermúdez lo sitúa en 1753 en Zaragoza trayendo consigo los bocetos realizados en Roma,³³ y conservados en el Museo Pilarista de la catedral.

Ventura Rodríguez, el 25 de noviembre de 1752, solicita al Cabildo desde Madrid el nombramiento del escultor aragonés José Ramírez como director adjunto de las obras. Se culminó así el proceso del proyecto, enviando una maqueta, que llegó a Zaragoza el 30 de marzo de 1754, en la que detallaba minuciosamente todos los pormenores de la misma.³⁴ No obstante, Belén Boloqui, al estudiar los relieves escultóricos, expone que, si se compara el actual altar de Santiago y los siete Convertidos, a simple vista, se ven diferencias notables. También incluso en el de la Venida de la Virgen, con la maqueta de 1754.³⁵

²⁸ USÓN GARCÍA, R., *La intervención de...*, op. cit., p. 82.

²⁹ CEÁN BERMÚDEZ, J., *Diccionario histórico...*, op. cit., p. 156.

³⁰ LASAGABÁSTER ARRAÍBEL, D., *Historia de la...*, op. cit., p. 143.

³¹ ANSÓN, A y BOLOQUI, B., *La Santa Capilla...*, op. cit., p. 43.

³² *Ibidem.* pp. 43-44.

³³ CEÁN BERMÚDEZ, J., *Diccionario histórico...*, op. cit., p. 221

³⁴ USÓN GARCÍA, R., *La intervención de...*, op. cit., p. 94.

³⁵ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., p. 407

Realizados los trabajos de cimentación, el 3 de diciembre de 1754, el arzobispo Añoa colocó la primera piedra en presencia del Cabildo y autoridades de Zaragoza. Rodríguez regresó a la ciudad al comienzo de las obras y viajó a Tortosa para ver las canteras de jaspe que se utilizarían para las columnas. A su vez, contrató el 1 de abril de 1755 al cantero Juan Bautista Pirlet para trabajar los jaspes y piedras de la construcción. Rodríguez, tras más de seis meses de estancia en Zaragoza, regresó a Madrid, desde allí seguiría dirigiendo las obras a través de la correspondencia con el deán y una comunicación constante con el director de las mimas, José Ramírez.

En poco menos de ocho años, en 1762, la Santa Capilla estaba levantada a falta de la decoración escultórica. La Capilla es un tabernáculo de formas curvilíneas. La fábrica presenta un cuerpo central cubierto por una cúpula elíptica perforada y en sus cuatro lados se añaden cuatro cuerpos más pequeños rematados en cúpulas de cuarto de naranja. El espacio central está abierto al exterior por tres accesos porticados curvos, articulados mediante columnas exentas y adosadas que sustentan la estructura sobre entablamentos curvos. En el espacio interior, Rodríguez proyectó dos ámbitos: un frente de altar dedicado al culto, configurado como hornacinas y un espacio dedicado a los fieles.

Los materiales empleados en el tabernáculo fueron de la mejor calidad: jaspe de Tortosa y de Ricla, bronces de la Puebla de Albortón, mármol verde de Granada y mármol de Carrara.

3. ESCULTORES DE LA SANTA CAPILLA DEL PILAR. RELACIÓN DE SUS OBRAS

Ventura Rodríguez, para solucionar el problema de ubicación descentrada del eje del templo barroco de la Imagen de la Virgen y de su Columna, que para el Cabildo era inamovible, diseñó en el espacio interior de la Santa Capilla un frente de altar compuesto por tres altares insertos en hornacinas, uno de ellos albergará la Columna y otros dos que, en simetría con el anterior, en una escenografía habilidosa, lograrán plasmar visualmente, por medio de relieves escultóricos, la Venida de la Virgen y su Aparición al apóstol Santiago.

Todos los autores coinciden en atribuir el mérito de principio a fin al arquitecto real, mérito sin duda merecido. No obstante, necesitará para la decoración escultórica a los mejores escultores de la época y los mejores materiales. Los cambios que sufrió la decoración durante su ejecución, debidos en su mayor parte a dichos escultores, habían contado en todo momento con la supervisión y aprobación de Rodríguez.³⁶

La elección de los escultores no fue sencilla y los estudios sobre ellos se limitan a citarlos escuetamente con una información escasa y a menudo contradictoria, en

³⁶ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., pp. 61-62.

especial la relativa a la autoría de los relieves y a las vicisitudes que se produjeron hasta la elección final de los artistas y modelos escultóricos. No ha sido hasta los últimos años del siglo XX y comienzos del XXI, cuando los estudios de Pardo Canalís, Boloqui, Ansón y Muñoz Sancho, han ido incorporando datos que han permitido tener un conocimiento más completo, del cómo, el por qué y quiénes trabajaron en el adorno escultórico de la Santa Capilla.

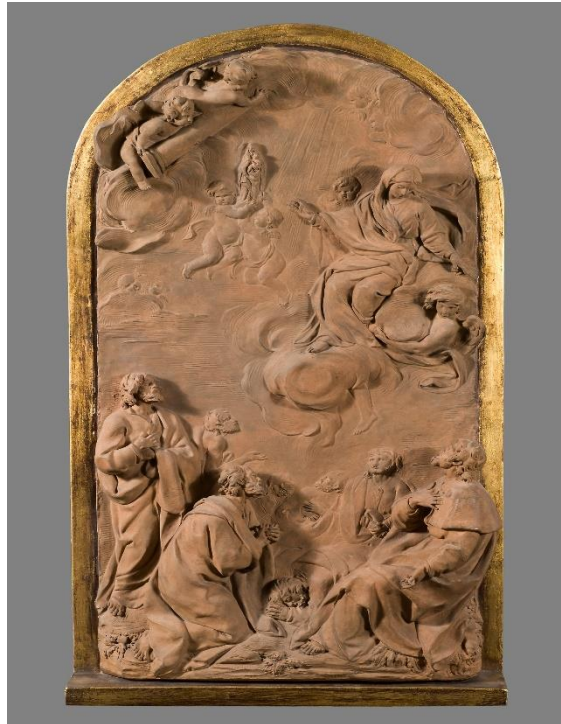


Fig. 1. Modelo en barro de la Aparición de la Virgen a Santiago. José Ramírez de Arellano, 1758.

La organización del plan sobre la escultura de la Santa Capilla comenzó antes de 1762, fecha de inicio de la obra escultórica. En Junta de Fábrica de octubre de 1758 se propuso la conveniencia de tratar los modelos escultóricos. En ese mismo mes, José Ramírez, que estaba trabajando en el ornamento de la Sacristía de la Virgen, envió a la Academia de San Fernando un relieve en barro que representaba la aparición de la Virgen a Santiago. (Fig. 1) Este modelo tuvo la doble finalidad de servirle para ingresar en la institución y para que fuera modelo para una medalla

Tras una interrupción en los años 1759 y 1760 debido a la falta de fondos, no fue hasta mediados de 1761 cuando Ventura Rodríguez, dada la importancia de la obra, propuso a la Junta de Fábrica tres posibles soluciones para la elección de los escultores. Enumeró tres grupos. En primer lugar, los pensionados en Roma, haciendo referencia a los jóvenes que la Academia de San Fernando enviaba a Roma para continuar sus estudios; en segundo lugar, señalaba a los buenos escultores que había en la Corte y por

último, proponía a Ramírez, al que consideraba capaz de ejecutar cualquier proyecto que se le encargara.³⁷

Al poco tiempo, comunicaba Rodríguez al deán la decisión de elegir a cuatro escultores, sin señalar nombres, para la realización de las medallas ovaladas de mármol. Ana María Muñoz ha constatado el deseo del arquitecto, junto con la Junta de Fábrica del Pilar, de contar con la participación del gallego Felipe de Castro, considerado el mejor escultor del momento, para que esculpiera la Asunción de la Virgen para el trasaltar de la Capilla.³⁸ Este hecho nunca se haría realidad. El tema del relieve de la Asunción quedó parado, no se habló del tema hasta 1763 y no se cerró de forma definitiva.

En 1762 se trabajó a buen ritmo y el día del Pilar de 1765, fecha en la que fue inaugurada la Santa Capilla, ya estaban terminados los tres altares principales, la escultura de la cúpula y los medallones marmóreos ovalados sobre las puertas en el interior y exterior del recinto. El arzobispo Añoa, partícipe de la financiación e impulsor de la obra, no pudo verla finalizada, murió poco tiempo antes de su conclusión.³⁹

Todos los artistas eran academicistas y se ejercitaron siguiendo los postulados estilísticos e iconográficos de la Academia de San Fernando. A pesar de que la iconografía barroca está unida al el espíritu de Trento y ser la Santa Capilla un tabernáculo dedicado enteramente a la Virgen, cuya iconografía tradicional se revitalizó con nuevas imágenes (en el año 1760 se declaró a la Purísima Concepción patrona de las Españas y en 1767 se instauró una fiesta propia para ella), los escultores actuaron con libertad a la hora de trabajar.⁴⁰ Hacían sus propios bocetos en barro o cera, ajustándose al conjunto iconográfico, sin que en ello interviniera Ventura Rodríguez, presentándolos para su aprobación a la Junta de la Academia de San Fernando.

Los escultores que intervinieron en la Santa Capilla fueron: José Ramírez de Arellano (h. 1075-1770), aragonés; Carlos Salas Vilaseca (1728-1780), catalán; Manuel Álvarez de la Peña (1727-1797), salmantino, y los tallistas aragoneses Juan de León y León Lozano. Hubo un gran número de ayudantes de los que apenas se conoce algún nombre, como Juan Adán Morlán y Joaquín Arali Solanas (que figuran en el taller de Ramírez coincidiendo con la construcción de la Capilla). A estos habría que incorporar un grupo de estucadores italianos de los que no se sabe por cuenta de quién realizaron su trabajo. Tenemos constancia de ellos por una carta que envió Ventura Rodríguez en 1763, instando a Ramírez a que dichos estucadores se ajustaran a los dibujos.⁴¹ Es importante añadir que la escultura de la Santa Capilla se concibió en una época de renovación y cambios, oscilando entre el barroco romano y el rococó, hacia un

³⁷ MUÑOZ SANCHO, A., *Aportación documental...*, op. cit., p. 387

³⁸ *Ibidem.* p. 388.

³⁹ USÓN GARCÍA, Ricardo., *La intervención de...*, op.cit., p. 96

⁴⁰ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op.cit., p. 82

⁴¹ MUÑOZ SANCHO, A., *Aportación documental...*, op. cit., p. 391.

clasicismo grecorromano. Las tres tendencias se observan en dicha Capilla: José Ramírez (barroco romano, Carlos Salas (rococó) y Manuel Álvarez (clasicista).⁴²

Debido a la cantidad de obra escultórica que adorna la Santa Capilla y para garantizar la extensión que se establece para los Trabajos Fin de Grado, me centraré en los análisis de los tres altares de mármol, en los ocho medallones ovalados de mármol, en las puertas de nogal, en los ángeles músicos en las pechinas y en los ocho santos que se alinean en lo alto de las cuatro portadas de dicha Capilla. Las treinta y dos figuras de coros angélicos y niños alados que se encuentran en lo alto de la cúpula en la parte exterior, aun siendo de gran calidad, no serán objeto de análisis en este trabajo, teniendo que añadir, que no hay todavía unanimidad entre los historiadores acerca de las autorías de dichas figuras.

3.1. JOSÉ RAMÍREZ DE ARELLANO

José Ramírez de Arellano (h. 1075-1770), fue el más importante escultor de la Santa Capilla, director de obras en constante comunicación con Rodríguez y artífice de gran parte de los relieves escultóricos de la misma, incluyendo sus trabajos en la Sacristía de la Virgen. Belén Boloqui hace un pormenorizado cómputo de su autoría.⁴³

Sacristía de la Virgen

- Decoración escultórica de la Sacristía de la Virgen: c. 1755-1759. Comprende la puerta de acceso de nogal y la decoración de ángeles mancebos en estuco en el frente superior; los armarios de nogal con relieves alusivos a su uso (joyero); las puertas, también de nogal, con relieves alegóricos a la Virgen y una urna central de ángeles dorados.

Santa Capilla

- Altar de Santiago y los Siete Convertidos: c. 1762-1765; esculturas en mármol de Carrara. Obra personal del autor.
- Altar de la Venida de la Virgen: 1755- agosto de 1765, proyectos y modelo definitivo; esculturas en mármol de Carrara.
- Dieciséis puertas de nogal con relieves alusivos a la Virgen y al apóstol Santiago.
- Ángeles mancebos músicos en las pechinas del cascarón central de la Santa Capilla.
- Imágenes exentas de la cubierta Sur de la Capilla: c. 1762-65. Realizadas en estuco, comprende las imágenes de San Braulio, San Beda el Venerable, dos ángeles mancebos representando a los coros angélicos de los Tronos y Virtudes y dos “putti” con palmas.

⁴² ANSÓN, A y BOLOQUI, B., *La Santa Capilla...*, op. cit., p. 70.

⁴³ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., pp. 401-442.

- Imágenes de estuco en la cubierta occidental de la Santa Capilla: c. 1762-1765. Incluye esta fachada las figuras exentas de los obispos San Antonio de la Florencia, Santo Tomás de Villanueva, dos ángeles orantes sobre la cornisa del frontón, dos ángeles mancebos representando a los coros celestiales de los Principados y los Arcángeles y dos “putti”.

Coro de la Virgen o Coreto

- Sillería coral: c. 1763-1768. Ubicada enfrente del acceso principal del Angélico Recinto, la sillería comprende sesenta y ocho elegantes asientos de madera de indias.

Esta ingente cantidad de obras se entiende que está compartida con los colaboradores de Ramírez. Exceptuando los relieves de la Venida de la Virgen y del apóstol Santiago y sus Convertidos, que de una manera unánime los autores consideran obra personal del autor, en los demás trabajos y en especial en las imágenes de estuco de la cubierta occidental, se observa diferencias estilísticas realizadas por varios autores.

José Ramírez era el más maduro de los escultores que trabajaron en la Santa Capilla. Desde 1740 ocupó el cargo de Escultor de su Majestad, siendo en 1758 elegido Académico de Mérito por Escultura en la Academia de San Fernando. Su formación estuvo ligada desde el comienzo al taller de su padre, el escultor Juan Ramírez, considerado de los mejores escultores aragoneses del siglo XVIII. Juan Ramírez abrió una Academia de Dibujo en 1714 que se fue afianzando a lo largo de los años y que estuvo vigente hasta la década de 1750. A su muerte en 1739, se hizo cargo de ella su hijo. Esta doble formación de taller y de academia fue de gran importancia, no solo para José, sino para los artistas aragoneses que se formaron en ella, logrando gran relevancia en la Corte y en la ciudad de Zaragoza.⁴⁴ A lo largo del siglo XVIII hubo en Aragón un importante cambio en el contexto artístico. Por una parte, el auge del academicismo en detrimento del gremio y por otra, la existencia de grandes talleres (como el de José Ramírez y Manuel Giral), con gran número de integrantes. Alguno de ellos se trasladó a la Corte, como los ya mencionados, Joaquín Arali y Juan Adán.

La habilidad en la complicada técnica marmórea que demostró Ramírez en los grupos escultóricos de la Santa Capilla, siendo los únicos que se le conocen en ese material, puede ser atribuida a la formación del escultor en el taller de su padre y en su “Academia de Dibujo”.⁴⁵

Hay que señalar que José Ramírez no cobró nada en vida, ni de los quince años que actuó como arquitecto-director de la obra, ni de sus trabajos como escultor descritos con anterioridad. Micaela de Diego, su esposa, fue cobrando cantidades de dinero al poco de morir su marido.⁴⁶ Entre 1770 y 1771 recibió 5.428 libras, 7 sueldos y 6 dineros en concepto de sus trabajos de escultura. Los salarios como arquitecto y supervisor de la obra entre 1750 y 1765 fueron cobrados por sus herederos, tras una solicitud dirigida al monarca Carlos III en 1772 y revisada y abalada por Ventura Rodríguez. La cantidad

⁴⁴ BOLOQUI LARRAYA, Belén., *Escultura zaragozana...*, op. cit., p. 78

⁴⁵ *Ibidem*. p. 192.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 407.

abonada fue de 3.900 ducados o 42.900 reales de vellón.⁴⁷ Es elocuente el comentario de Ceán Bermúdez que señalaba: “a poco de haber concluido las obras falleció en Zaragoza mal renumerado y lleno de disgustos”.⁴⁸

Altar de Santiago y los siete Convertidos (Fig. 2)

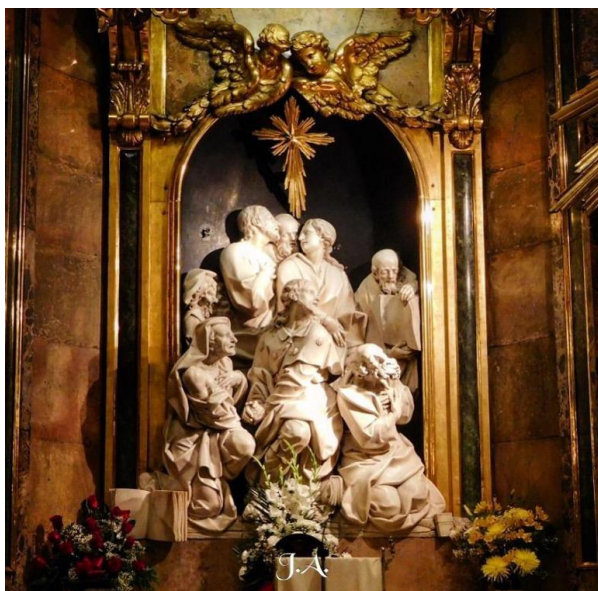


Fig. 2. Altar de Santiago y los siete Convertidos. José Ramírez de Arellano, 1762-1765.

Realizado en mármol de Carrara, obra exclusiva del autor. Este conjunto está compuesto por ocho figuras, que según la tradición, acompañaban al Apóstol Santiago en la Venida de la Virgen a Zaragoza: Torcuato, Tesifón, Cecilio, Iscio, Secundo, Indalecio y Eufasio junto al Apóstol. Se hallan en una profunda hornacina con fondo dorado, flanqueado el conjunto por dos columnas de jaspe rojo; en las enjutas del arco, presenta dos querubines de mármol blanco. Esta escenificación, su tridimensionalidad y su función efectista, demuestran, en opinión de Federico Torralba, la gran elección del barroco para la Capilla.⁴⁹ Sin embargo,

Ceán Bermúdez, opinaba que sus adornos no eran conformes al buen gusto de la arquitectura clasicista y que se debía a las formas barrocas que imperaban generalmente en toda España.

Cada figura está cincelada en una sola piedra. Unidas posteriormente, su unión se observa en varias juntas formando un falso relieve.

En el proyecto de Ventura Rodríguez, este grupo escultórico se ubicaba en una gran hornacina. Con los cambios realizados por Ramírez, dicho grupo se situó dentro del nicho, con el fin de que obtuviera cierta semejanza con el altar de la Virgen y de la Columna; esto dio como resultado que las figuras estuvieran más agrupadas y ordenadas en dos planos: Santiago y dos convertidos arrodillados en un primer plano dirigiendo la mirada hacia el altar de la Venida de la Virgen, y en un segundo plano, otras cinco figuras que interactúan comentando la Aparición. Los rasgos anatómicos de cada personaje son de una extraordinaria fidelidad, de perfiles acusados, rasgos expresivos y amplias telas, de formas decididamente barrocas, a pesar de las nuevas corrientes academicistas.⁵⁰

⁴⁷ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., 407.

⁴⁸ CEÁN BERMÚDEZ, J., *Diccionario histórico...*, op. cit., p. 157.

⁴⁹ TORRALBA SORIANO, F., *El Pilar de...*, op. cit., p. 39

⁵⁰ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., p. 410.

Altar de la Venida de la Virgen (Fig. 3)

Altar policromado en jaspes, bronces, madera dorada y esculturas de mármol de Carrara. No es un altar corriente, es originalísimo del último barroco, un grupo escultórico de mármol que preside la Virgen rodeada de nubes, ángeles y resplandores dorados entre dos enormes columnas de jaspe rojizo, que junto a las columnas que enmarcan los nichos donde se encuentran el altar de Santiago y Nuestra Señora del Pilar y su Columna, ponen en evidencia el acierto de los tres altares dispuestos en la Santa Capilla, obligando al espectador a recorrerla con la vista.

Las esculturas de este Altar están hechas de un solo bloque. Los ángeles se realizaron por separado y se fueron colocando en la nube que se halla ejecutada en tres bloques ensamblados. El mármol brillante, muy pulido, contrasta con la nube más opaca,



Fig. 3. Altar de la Venida de la Virgen. José Ramírez de Arellano, 1762-1765.

El protagonismo lo acapara la Virgen que mide 1,70 m, con un rostro amable, sereno, pero no idealizado, sentada con las piernas ligeramente cruzadas y vestida con amplios ropajes. Se encuentra colocada en la parte superior de la nube situada a sus pies, a su lado derecho, se ubica un ángel mancebo y entre las nubes y los rayos dorados, se reparten once cabezas de ángeles alados.

En la maqueta de Ventura Rodríguez de 1754, se encontraban representados dos ángeles mancebos sosteniendo el trono de nubes de la Virgen. José Ramírez modificó el modelo original, contando con la aprobación de Rodríguez, eliminando un ángel mancebo del lado izquierdo de la Virgen y añadiendo las cabezas de angelotes alados.⁵¹ Este hábil recurso, acumuló la carga escultórica en el lado izquierdo, permitiendo la transmisión del mensaje de la Virgen señalando a Santiago la Columna.

Puertas dedicadas a la Virgen y Santiago (Figs. 4, 5, 6)

José Ramírez elaboró dieciséis puertas que están situadas cuatro a cada lado del recinto, ocho al exterior y otras tantas al interior, armonizando lo estético con lo práctico. La búsqueda de simetría determinó la ubicación de puertas donde no eran necesarias. Las puertas son de nogal labradas en bajo relieve con la técnica del “schiaccato”.

⁵¹ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., p. 411.

Los motivos tallados están realizados en distintos fondos con una cuidada perspectiva, creando una ilusión pictórica. En los diseños, obra de Ramírez, con la aprobación una vez más de Rodríguez, no aparece la figura humana. En este caso, en los relieves predominan arquitecturas, astros, paisajes, agua, animales y gran cantidad de motivos simbólicos de difícil interpretación.

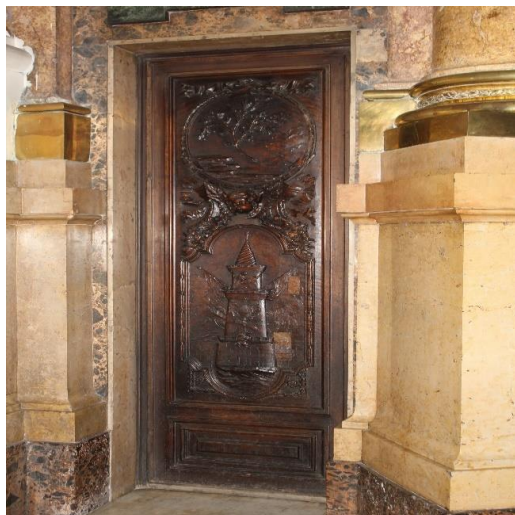


Fig. 4. Puerta de nogal dedicada a la Virgen. José Ramírez de Arellano, c. 1760-1765.

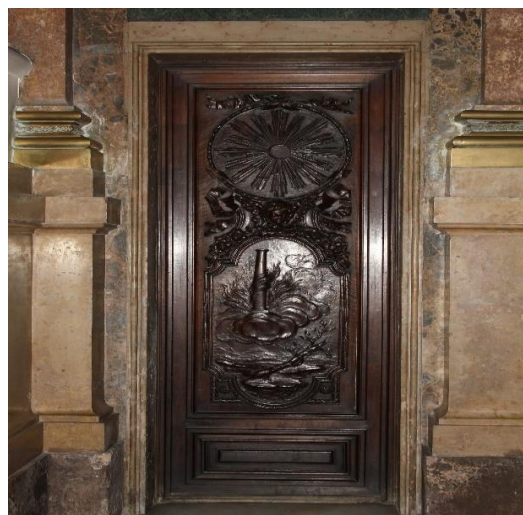


Fig. 5. Puerta de nogal dedicada a la Virgen. José Ramírez de Arellano, c. 1760-1765.

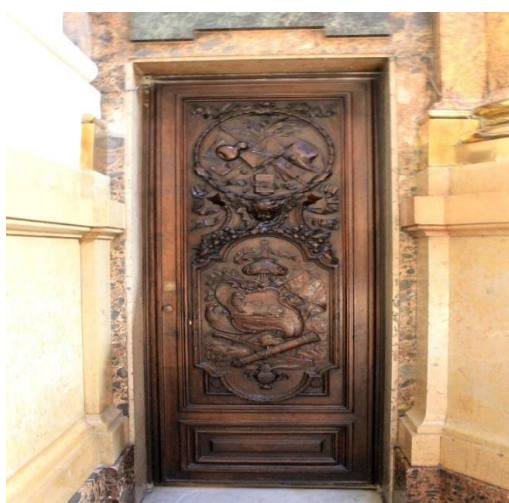


Fig. 6. Puerta dedicada a Santiago. José Ramírez de Arellano, c. 1760-1765.

Cada puerta contiene dos relieves. Son jeroglíficos que se basan en las letanías de la Virgen (Figs. 4, 5), o alusiones simbólicas a su dimensión peregrina en el caso de las dedicadas a Santiago (Fig. 6)

Para la comprensión de las letanías y flores a la Señora y su singular iconografía simbólica- la cual, analizaremos en el capítulo 5 de este trabajo- es muy útil el libro de Fray Nicolás de la Iglesia "Flores de Miraflores" editado en Burgos en 1659, que contiene texto y treinta y cuatro estampas de la Virgen, que pudieron servir de inspiración a Ramírez.⁵²

Boloqui expone que las puertas fueron catalogadas por Aramburu de la Cruz, que atribuyó las dieciséis a Ramírez, mientras que el abate Ponz y Ceán Bermúdez, catalogaron doce al escultor.⁵³ Todas ellas se encuentran en buen estado de conservación, excepto la que se sitúa a la derecha del acceso sur. En la actualidad está tapada con un grueso cristal y se adivina muy deteriorada, debido a que era el lugar

⁵² BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., p. 424.

⁵³ *Ibidem.* p. 427.

donde se encendían las velas de cera, antes de colocar el encendido moderno actual, que también dificulta la visión de dicha puerta.

Como es de suponer, aún no hay datos para afirmarlo con rotundidad, en estas puertas intervinieron los mejores componentes del taller de Ramírez, aunque los diseños y la dirección corrieran a cargo del maestro.

Ángeles músicos (Fig. 7)



Fig. 7. Ángeles músicos en las pechinas de la cúpula central. José Ramírez de Arellano, c. 1762-1765.

Las cuatro pechinas de la cúpula central de la Santa Capilla, realizadas por el taller de José Ramírez, fueron adornadas con relieves en yeso grisáceo. En cada una de dichas pechinas, se representa un ángel músico entre un mar de nubes. Se observa una misma ordenación de los volúmenes e igual temática. No obstante, al apreciarse diferencias estilísticas en la ejecución, Boloqui opina que el maestro intervino directamente en el ángel que porta la flauta y que los restantes los tallarían miembros de su taller (Arali, Martínez-Lasanta y Adán). Sin embargo, no hay seguridad por falta de datos en la actualidad, incluso pueden deberse a Carlos Salas, siempre con los diseños y la dirección de Ramírez.⁵⁴

Las figuras son cuatro ángeles mancebos representados como jóvenes y atléticos que se apoyan entre nubes tañendo distintos instrumentos (viola, órgano, violoncello y flauta), superando el marco arquitectónico asignado. Adoptan posturas voluptuosas y acusados escorzos de un estilo barroquizante, así como, una rotundidad volumétrica lograda por el tratamiento de los ropajes y de las partes anatómicas visibles entre ellos.

⁵⁴ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., p. 428.

San Braulio (Fig. 8)



Fig. 8. San Braulio. José Ramírez de Arellano, c. 1762-1765

La atribución de las esculturas de los ocho santos que adornan el circuito exterior de la Santa Capilla, ha sido muy confusa. Boloqui considera obra de José Ramírez los situados en la fachada sur y oeste, es decir, San Braulio, San Beda, San Antonio y Santo Tomás de Villanueva.⁵⁵ A falta de datos documentales, dicha reivindicación está argumentada por el estudio de los textos de Aramburu de la Cruz, Ponz y Ceán Bermúdez y por los análisis estilísticos.⁵⁶

San Braulio fue obispo de Zaragoza en época visigótica entre 631 y 651, fue canonizado hacia el año 1200 y sus reliquias se depositaron bajo el Templo de Nuestra Señora del Pilar. Sabemos por Aramburu de la Cruz que defendió la Venida de la Virgen y la

Predicación de Santiago en su libro “In abreviat vitae. S. Isid. Hispalens”⁵⁷

Se le representa con los atributos propios de obispo: mitra, báculo, capa pluvial y libro.⁵⁸ En este caso, Ramírez prescindió del libro, manteniendo todos los demás atributos de su dignidad. Está colocado sobre un pedestal que lleva su nombre “S. BRAULIUS”. La figura adquiere monumentalidad a través de los ropajes, es especial de la capa pluvial, manteniendo tronco y cabeza en distinta dirección. En contraste con cierta pesadez del cuerpo, su rostro sereno y sus cabellos perforados, quedan resaltados por el perfecto encaje de la mitra y la superficie lisa de la misma.



Fig. 9. San Beda el Venerable. José Ramírez de Arellano, c. 1762-1765

San Beda el Venerable (Fig. 9)

Se encuentra situado en la fachada sur al otro lado de San Braulio. Fue un monje inglés que vivió entre los años 673-735 que defendió el apostolado de Santiago en España en su texto “In suis colectan”.⁵⁹ Se le representa con ropas de monje con una

⁵⁵ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., p. 428.

⁵⁶ *Ibidem.* p. 428.

⁵⁷ *Ibidem.* p. 435.

⁵⁸ RÉAU, L., *Iconografía de...*, op. cit., p. 240.

⁵⁹ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., p. 440.

túnica de amplios vuelos, creando juegos de luces y sombras mediante sus pliegues y en su mano izquierda nos muestra un gran libro abierto por la mitad. Se observa un contraposto con la pierna derecha adelantada, más elegante y decidido que el de San Braulio. Su rostro parece un retrato vivo: lampiño, arrugas que surcan su frente ancha, y ojos grandes y expresivos, que transmiten una personalidad vigorosa y madura.

Santo Tomás de Villanueva (Fig. 10)



Fig. 10. Santo Tomás de Villanueva. José Ramírez de Arellano, c. 1762-1765.

Santo Tomás de Villanueva fue obispo de Valencia, se encuentra situado en la fachada oeste, es la más próxima al “Humilladero” de la Virgen. Defendió la presencia de Santiago en España en su texto “In serm. De Jacobo Apost Valencia. Se encuentra situado en la. Ad Equit. Comendatar”.⁶⁰

Está representado con los atributos de obispo y era conocido por su generosidad. Es usual que lleve una bolsa de dinero y que se complete la escena repartiendo monedas a mendigos y enfermos.⁶¹ Ramírez, así lo hace. El obispo lleva una bolsa de monedas que extiende sobre un cuerpo tumbado sin vestimenta bajo sus pies. Una vez más, el escultor obtiene el volumen de la figura con los

ropajes, que junto a las diagonales que se producen con el giro de la cabeza, brazos del santo, el mendigo y el báculo, dan lugar a una escena teatral propia del barroco.

San Antonino de la Florencia (Fig. 11)

San Antonio fue obispo de Florencia. Aramburu de la Cruz, citado por Boloqui, afirma que defendió la Predicación de Santiago en España en “In Histor”.⁶²

Es la primera escultura barroca del santo en Aragón. Se suele representar con los hábitos de dominico, o con los atributos de obispo, además de con una balanza con fruta o bolsa de monedas y, con menor frecuencia, con un libro, un tallo de azucenas o una paloma.⁶³ Ramírez en este caso, lo presentó con los atributos de obispo y con un libro desplegado en su mano izquierda, así mismo, repite el efecto de volumen con las vestimentas,



Fig. 11. San Antonino de la Florencia. José Ramírez de Arellano, c. 1762-1765.

⁶⁰ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., p. 437.

⁶¹ CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los Santos*, Madrid, Ediciones Istmo. 2003, pp. 160-261.

⁶² BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., p. 429.

⁶³ FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los santos*, Barcelona, Omega, 1950. pp. 46-47.

con el brazo derecho levantado abre la capa pluvial. Utiliza el giro de cabeza y un contraposto con la pierna adelantada, como se aprecia en las demás figuras de Ramírez.

3.2. MANUEL ÁLVAREZ DE LA PEÑA

Manuel Álvarez de la Peña (1717-1797), escultor salmantino, era apodado “El Griego” debido a la calidad de ejecución de los modelos clásicos. Se trasladó a Zaragoza desde Madrid para realizar los trabajos en la Santa Capilla cuando había sido nombrado Teniente Director de la Academia de San Fernando en 1762. Por lo tanto, era el escultor que disponía de la mayor categoría artística.

Los relieves que Álvarez realizó para la Santa Capilla del Pilar comprenden, según opinión de Boloqui:⁶⁴

- Medallón de mármol del Nacimiento de la Virgen.
- Medallón de mármol de la Presentación de la Virgen en el templo.
- Medallón de los Desposorios de la Virgen.
- Las figuras exentas de yeso de San Isidoro de Sevilla y San Jerónimo de la portada principal de la Capilla.
- Ángeles de la cubierta principal de la Santa Capilla.

Medallón del Nacimiento de la Virgen (Fig. 12)

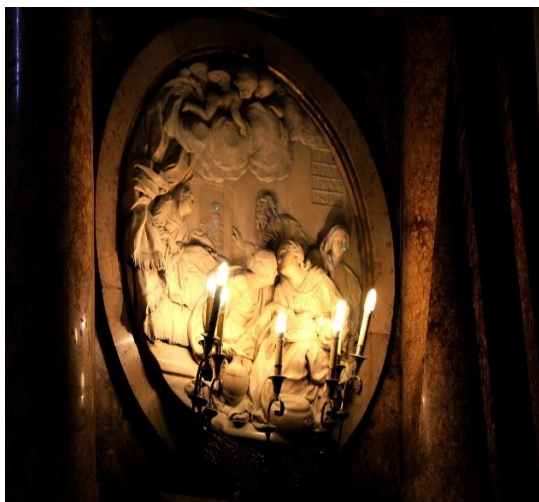


Fig. 12. Medallón del Nacimiento de la Virgen. Manuel Álvarez de la Peña, c. 1762-1765.

Realizado en mármol de Carrara y esculpido en una sola pieza, se encuentra situado en el interior de la Capilla, en el lateral izquierdo del frente de altar. Ocupando el lado derecho, el Medallón de la Presentación de la Virgen, del mismo autor. La escena está compuesta por numerosos personajes. En primer plano se halla Santa Ana recostada y atendida por una mujer y en distintos planos, mujeres conversando y San Joaquín al fondo. Las figuras principales son casi de bulto redondo, mientras que las secundarias, con un relieve poco pronunciado, dan perspectiva al conjunto.

La escena se enmarca en una habitación con un carácter costumbrista; sin embargo, los personajes – cuyos rostros destacan por la psicología con la que han sido representados –, muestran una actitud elegante debido al tratamiento de sus ropajes que se adaptan a su anatomía.

⁶⁴ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., p. 414.

Medallón de la Presentación de la Virgen en el Templo (Fig. 13)



Fig. 13. Medallón de la Presentación de la Virgen en el Templo. Manuel Álvarez de la Peña, c. 1762-1765.

Medallón de mármol de Carrara, sigue las mismas pautas que el anterior, creando efectos de perspectivas mediante las arquitecturas y la alternancia de bajorrelieves con figuras de bulto redondo. La escena se desarrolla dentro de un templo. Un sacerdote acoge a María ante la mirada de Santa Ana, en el fondo, San Joaquín y unas mujeres conversando. Su disposición crea una sensación de movimiento.

Medallón de los Desposorios de la Virgen (Fig. 14)

Los Desposorios de la Virgen es el tercer medallón que realizó Álvarez, igualmente en mármol de Carrara y tallado en una sola pieza. En este caso, la escena adquiere protagonismo en el centro del relieve. Las figuras de un sacerdote en medio de la Virgen y San José, esculpidas en bulto redondo, muestran con gran detalle el momento en que San José pone el anillo a la Virgen, llamando la atención la psicología de cada rostro.



Fig. 14. Medallón de los Desposorios de la Virgen. Manuel Álvarez de la Peña, c. 1762-1765.

San Isidoro de Sevilla (Fig. 15)

San Isidoro y San Jerónimo decoran la fachada principal de la Santa Capilla. Cabe pensar que hubo un orden de prelación en el reparto de la ubicación de los santos, teniendo en cuenta que el pórtico central le fue concedido a Álvarez, debido a su mayor categoría artística, al ser Teniente Director de la Academia de San Fernando.

San Isidoro de Sevilla (560-636), fue obispo de Sevilla durante más de tres décadas. Santo y Padre de la Iglesia, defendió la Venida de la Virgen y el apostolado de Santiago en España en el texto “De ortu, et obitu Patrum veter. et novi testam”; todo esto según Aramburu de la Cruz, citado por Boloqui.⁶⁵ El Santo está presentado con los atributos propios de obispo: capa pluvial, mitra y

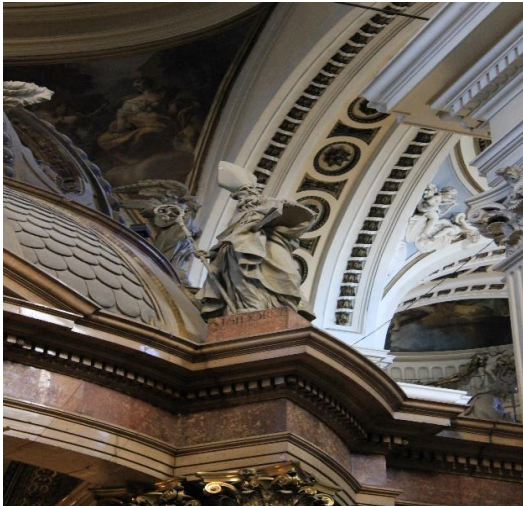


Fig. 15. San Isidoro de Sevilla. Manuel Álvarez de la Peña, c. 1762-1765.



Fig. 16. San Jerónimo. Manuel Álvarez de la Peña, c. 1762-1765.

báculo. En su mano izquierda sostiene un libro. El juego de diagonales y flexiones por medio de la cabeza, el báculo y la capa son de estilo barroquizante, mientras que el rostro sereno se acerca a los ideales clasicistas.

San Jerónimo (c. 340-420). Considerado Padre de la Iglesia. Tras su estancia en Roma, partió a Tierra Santa y vivió de un modo ascético, fundando un monasterio en Belén. Una vez más Aramburu de la Cruz, nos dice que defendió la Venida y la Predicación de Santiago en su texto “In Comm. ad Isaiam”.⁶⁶ Se representa en dos vertientes diferentes, como Padre de la Iglesia y brillante escritor o como penitente.⁶⁷ En la Santa Capilla, Alvarez eligió el modelo de asceta, presentándolo semidesnudo, cubierto en parte por un manto que desde su brazo izquierdo en el que porta un

⁶⁵ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., p. 432.

⁶⁶ *Ibidem*. p. 433.

⁶⁷ FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de...*, op. cit., pp. 148-150.

crucifijo. Cae a sus pies, un león en actitud pacífica, otra representación iconográfica vinculada a San Jerónimo.⁶⁸

3.3 CARLOS SALAS VILASECA

Carlos Salas Vilaseca (1718-1780), escultor catalán formado en Madrid, nombrado Académico de Mérito de la Academia de San Fernando en 1760, se trasladó a Zaragoza a trabajar en la Santa Capilla, en cuya ciudad formó un taller que rivalizó en importancia con el de José Ramírez. Las obras realizadas por Salas en la Capilla siguiendo las atribuciones de Boloqui son las siguientes:⁶⁹

- Medallón de la Anunciación.
- Medallón de la Visitación.
- Medallón de la Encarnación del Verbo.
- Medallón de la Presentación de Jesús en el Templo.
- Medallón de la Inmaculada.
- Medallón de la Soledad.
- Medallón de la Dolorosa.
- Medallón de la Coronación de la Virgen.
- Medallón de la Iglesia, los Reyes y la Nación entera ante el Pilar de Zaragoza.
- San Julián de Toledo y Beato de Liébana en la portada norte de la Capilla.
- Altar de la Asunción de la Virgen en el trasaltar de la Capilla (relieve realizado entre los años 1767-1769), habiendo sido ya inaugurado el tabernáculo en 1765.

Medallón de la Anunciación (Fig. 17)



Fig. 17. Medallón de la Anunciación. Carlos Salas Vilaseca, c. 1762-1765.

Medallón de la Visitación (Fig. 18)



Fig. 18. Medallón de la Visitación. Carlos Salas Vilaseca, c. 1762-1765.

⁶⁸ RÉAU, L., *Iconografía de...*, op. cit., p. 146

⁶⁹ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., pp. 419-422-542.

Medallón de la Encarnación del Verbo (Fig. 19)



Fig. 19. Medallón de la Encarnación del Verbo. Calos Salas Vilaseca, c. 1762-1765.

Medallón de la Presentación de Jesús en el Templo (Fig. 20)



Fig. 20. Medallón de la Presentación de Jesús en el Templo. Carlos Salas Vilaseca, c. 1762-1765.

Medallón de la Inmaculada (Fig. 21)



Fig. 21. Medallón de la Inmaculada. Carlos Salas Vilaseca, c. 1762-1765.

Medallón de la Soledad (Fig. 22)



Fig. 22. Medallón de la Soledad. Carlos Salas Vilaseca, c. 1762-1765.

Medallón de la Dolorosa (Fig. 23) Medallón de la Coronación de la Virgen (Fig. 24)



Fig. 23. Medallón de la Dolorosa. Carlos Salas Vilaseca, c. 1762-1765.



Fig. 24. Medallón de la Coronación de la Virgen. Carlos Salas Vilaseca, c. 1762-1765.

Medallón de la Iglesia, los Reyes y la Nación entera ante el Pilar de Zaragoza (Fig. 25)



Fig. 25. Medallón de la Iglesia, los Reyes y la Nación entera ante el Pilar de Zaragoza. Carlos Salas Vilaseca, c. 1762-1765.

Junto con los tres medallones que ejecutó Álvarez, Carlos Salas realizó nueve. Los doce relieves son de mármol de Carrara tallados en una sola pieza, dedicadas a pasajes de la vida de la Virgen. Los relieves de Salas se adaptan al marco arquitectónico, por el contrario, los realizados por Álvarez, desbordan tímidamente dicho marco.

Salas utiliza en estos medallones los mismos recursos que su compañero Álvarez. Presenta las figuras principales en primer término, casi de bulto redondo, creando perspectiva y profundidad con bajorrelieves, mediante figuras secundarias y arquitecturas clasicistas. Los doce relieves son de mármol de Carrara tallados en una sola piedra; están dedicados a pasajes de la vida de la Virgen, excepto el dedicado a la Iglesia, los Reyes y la Nación, cuyo tema es más profano. En las escenas no abundan los personajes, exceptuando en el Medallón de la Presentación de Jesús en el Templo. La figura principal es la Virgen. Aparece sola, rodeada de nubes y ángeles en los medallones de la Encarnación del Verbo, la Inmaculada, la Dolorosa y la Soledad. Sin embargo, acompañan a María, cuando la comprensión de la escena lo requiere, el ángel y el Espíritu Santo en la Anunciación; su prima Santa Isabel en la Visitación; la Trinidad en la Coronación, mientras que en el medallón de la Presentación de Jesús en el Templo, ya mencionado, aparecen el anciano Simeón, la Virgen, San José portando palominos. La Virgen solo está representada de frente en la escena de la Coronación, aparece

ligeramente de perfil en las demás escenas. Sin ser ajeno a la tradición barroca, en la disposición de los ropajes se evidencia la formación academicista del autor.

San Julián de Toledo (Fig. 26)



Fig. 26. San Julián de Toledo. Carlos Salas Vilaseca, c. 1762-1765.

Beato de Liébana (Fig. 27)



Fig. 27. Beato de Liébana. Carlos Salas Vilaseca, c. 1762-1765

En el circuito exterior de la portada norte de la Santa Capilla, realizó Salas las dos figuras de yeso que adornan dicha portada. En el lado izquierdo se sitúa San Julián de Toledo (c. 644-690), que fue obispo de Toledo en época visigótica. Su presencia en la Capilla está justificada por la defensa de la llegada y apostolado de Santiago en España en el texto “In Commentar. Ad Prophetam Nbum apud Biblioth. veter. Patrum coliniensem”, según Aramburu de la Cruz, citado por Boloqui.⁷⁰ Está representado de obispo. Viste capa pluvial con decoraciones sobre el pecho, estola, mitra y en su mano derecha porta báculo y un libro. En el lado derecho se encuentra el Beato de Liébana (730-798), que fue monje y Santo de la Iglesia que según Aramburu de la Cruz, defendió la presencia de Santiago en España en sus conocidos textos “In expositon Apocalyp”.⁷¹ Salas representa al beato vestido con alba con cíngulo, un amplio manto abierto y bonete de cuatro picos. En su mano derecha lleva una pluma y en su lado izquierdo, soporta un libro voluminoso que apoya en su pierna izquierda.

Las dos figuras poseen características estilísticas similares, consigue el volumen mediante amplias vestimentas, más envolventes y de plegados más finos, que las de sus compañeros Ramírez y Álvarez. Debido a la horizontalidad de los brazos, sobre todo en el Beato, los paños, donde dominan las líneas verticales, junto a un porte sereno e idealizado, se consideran las dos esculturas más academicistas del conjunto.

⁷⁰ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., p. 442.

⁷¹ *Ibidem.* p. 442.

Trasaltar de la Asunción de la Virgen (Fig. 28)



Fig. 28. Trasaltar de la Asunción de la Virgen. Carlos Salas Vilaseca, c. 1762-1765.

Una vez inaugurada la Santa Capilla en 1765, Carlos Salas llevó a cabo entre los años 1767 y 1769, el relieve de la Asunción de la Virgen que está ubicado junto al “Humilladero”. El escultor fue contratado por el Cabildo en enero de 1767, una vez aprobado el modelo de barro que había enviado el catalán por la Academia de San Fernando, con cierta polémica por la rivalidad con su compañero Ramírez, el cual había enviado su propio boceto del Trasaltar a la Academia.⁷²

El relieve está realizado en mármol blanco de Carrara y esculpido en varios bloques unidos con grapas de hierro y plomo. Descansa en un alto basamento flanqueado por columnas con entablamento y frontón de distintos tonos de jaspes (rojizo, verde, bronce dorados).

El altar está compuesto por los doce apóstoles en torno al sepulcro en la parte inferior. La Virgen es ascendida por ángeles rodeada de nubes en la parte superior. El grupo de los apóstoles está distribuido hábilmente en el espacio, colocando dos grupos a cada lado del sepulcro, permitiendo tener un hueco para introducir el resto del apostolado. En el lado izquierdo coloca Salas a cuatro apóstoles delante de la tumba, agrupados en torno a San Pedro y San Juan. En el lado derecho, una figura que desborda el marco arquitectónico, situándose, detrás del sepulcro, ocho figuras con San Pablo en medio. La figura de la derecha es de bulto redondo, las que corresponden al lado izquierdo son altorrelieves. Para la escena situada en el centro de la composición, se

⁷² PARDO CANALÍS, E., *José Ramírez y la..., op. cit.*, p. 46.

utilizando bajorrelieves, en los que sólo se aprecia las cabezas y algunas manos, creando una impresión de perspectiva y profundidad pictórica. Cabe destacar que Salas supo plasmar la vena psicológica y anatómica del apostolado.

La escena de la Asunción es más blanda, contrasta con el grupo apostólico de mayor calidad. Representa a la Virgen sentada en un trono de nubes ascendiendo con los brazos abiertos y vestida con un gran manto que se cruza en diagonal sobre su pierna algo elevada.

4. ANÁLISIS ESTÍLISTICO

El conjunto de relieves escultóricos que adornan el interior y el exterior de la Santa Capilla son un espléndido ejemplo de los cambios estilísticos que se fueron produciendo en el siglo XVIII, sobre todo a partir de mitad de siglo, con la creación de la Academia de San Fernando. Están presentes en dichos relieves el barroco romano berlinesco, la gracia del rococó francés y la influencia germánica, junto con nuestra propia tradición artística, incorporando a su vez, las nuevas tendencias clasicistas que se impusieron en España, en particular a partir de 1780.⁷³

Las diferencias estilísticas que se aprecian entre los tres escultores citados y sus talleres, no dejan de estar sujetas a la homogeneidad del conjunto, tanto del proyecto de Ventura Rodríguez - que los autores de un modo unánime denominan “barroco clasicista o barroco tardío”- como en los diseños de los relieves escultóricos que eran previamente aprobados por la Academia de San Fernando.

La mayoría de autores han simplificado los estilos de Ramírez (barroco romano), Manuel Álvarez (clasicista) y Carlos Salas (rococó-clasicista). Sin embargo, no se observa el abandono de formas barrocas, que se siguen apreciando en los relieves de Álvarez y Salas, mezclados con propuestas clasicistas muy del gusto de la Academia de San Fernando, verdadera impulsora del nuevo estilo.

En las obras de José Ramírez es donde más se manifiesta ese llamado “barroco tardío”, que se explica, sin duda por los siguientes factores: su formación en el taller de su padre Juan Ramírez, ser el escultor de mayor edad que participó en el ornato escultórico de la Capilla, y por la responsabilidad como artífice y maestro de obras de todos los relieves del conjunto, ateniéndose a los diseños de Rodríguez y al dictamen de la Academia. El Altar de Santiago y los Siete Convertidos, evidencian la influencia del barroco romano, mezclando valores plásticos y pictóricos, logrando el momento dramático de la escena, mediante la expresividad de los rostros, y la tridimensionalidad de las esculturas configuradas con suaves escorzos naturales, que confieren, según

⁷³ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., p. 138.

Torralba una espacialidad muy teatral, típicamente barroca y de gran perfección.⁷⁴ El Altar de la Venida de la Virgen contrasta con la sobriedad del Altar de Santiago. La presencia de rayos dorados y de María sentada y suspendida en un gran manto de nubes que soportan un ángel mancebo y cabezas de ángeles alados, confieren al relieve un aire rococó.⁷⁵ Igualmente, ese aire rococó y su estilo barroquizante, se observa en los Ángeles músicos que Ramírez realizó en la pechinas de la cúpula central de la Capilla.⁷⁶ Las esculturas exentas de San Braulio, San Beda el Venerable, Santo Tomás de Villanueva y San Antonino de la Florencia que adornan el circuito exterior de la Capilla, logran ocupar su espacio mediante el volumen, que consigue el escultor con los amplios ropajes realizados con grandes y profundos pliegues, cortados a “cuchillo” y que se extiende mediante las diagonales producidas por la posición de los brazos y los giros de tronco y cabeza. Este tratamiento de las vestimentas, en opinión de Boloqui, sitúan al aragonés más apegado al “viejo” estilo que sus compañeros Álvarez y Salas.⁷⁷

Manuel Álvarez es el escultor más clasicista que, sin abandonar ciertas formas barrocas, intervino en la Santa Capilla, siendo junto a Salas, la primera generación de jóvenes escultores formados en la Academia de San Fernando. Los tres medallones de mármol de Carrara que representan pasajes de la vida de la Virgen, contienen propuestas estéticas clasicistas que se manifiestan en la serenidad y la verosimilitud del acontecimiento que narra, la sensación de movimiento lograda por la colocación de las figuras, los suaves gestos de las mismas, el gran lujo de detalles en toda la escena, y por último, aunque el volumen de las figuras tienen un resabio barroco, el tratamiento de los ropajes con suaves pliegues que se ajustan a la anatomía, poseen un aire clasicista. Algo más barroquizante se muestra Álvarez en las esculturas exentas de San Isidoro y San Jerónimo del circuito exterior de la Capilla, sin duda, para no romper la homogeneidad de los ocho santos del conjunto. Sigue el sistema compositivo de todos ellos; no obstante, se advierten diferencias de estilo respecto a los santos realizados por Ramírez. Una vez más, los pliegues de los ropajes se muestran más ligeros. Esta diferencia de estilos entre los medallones de mármol y los santos citados, la resume Boloqui, coincidiendo con Pardo Canalís, exponiendo que estos escultores eran academicistas, lo que explica cierto eclecticismo entre el barroco y el clasicismo.⁷⁸

Carlos Salas comparte con Álvarez la misma formación en la Academia de San Fernando siendo muy joven y podemos atribuirle el mismo eclecticismo propio de la primera generación de jóvenes de la misma. Los nueve medallones de mármol que adornan el circuito interior y exterior de la Capilla que realizó Salas, contienen fórmulas estilísticas clásicas, junto a elementos rococó. El rostro de la Virgen se muestra en todos ellos muy joven, idealizado. El cuerpo de la Virgen se presenta recostada o sentada en posturas algo forzadas, no propias del clasicismo. Las escenas son más simples y no incluye en las mismas, la minuciosidad de detalles ni la presencia de personajes que sí

⁷⁴ TORRALBA SORIANO, F., *El Pilar de...*, op. cit., p. 50.

⁷⁵ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., p. 412.

⁷⁶ *Ibidem.* p. 428.

⁷⁷ *Ibidem.* p. 436.

⁷⁸ *Ibidem.* p. 436.

encontramos en los mármoles de Álvarez. El estilo de la ejecución de los ropajes se puede considerar clásico y se adapta a la anatomía de las figuras. San Julián de Toledo y el Beato de Liébana son las dos esculturas exentas que esculpió Salas en el circuito exterior de la Capilla. Siguen las mismas características estéticas que los encargados a Ramírez y Álvarez, sin embargo, sin romper la idea de conjunto, están ejecutados con un aire más elegante, algo idealizado. El cuerpo de la Virgen se presenta recostada o sentada en posturas algo forzadas, no propias del clasicismo. Las escenas son más simples y no incluye en las mismas la minuciosidad de detalles ni la presencia de personajes que sí encontramos en los mármoles de Álvarez. El estilo de la ejecución de los ropajes se puede considerar clásico y se adapta a la anatomía de las figuras. San Julián de Toledo y el Beato de Liébana son las dos esculturas exentas que esculpió Salas en el circuito exterior de la Capilla. Siguen las mismas características estéticas que los encargados a Ramírez y Álvarez, sin embargo, sin romper la idea de conjunto, están ejecutados con un aire más elegante, más idealizado. Por último, el Trasaltar de la Asunción de la Virgen, su obra más reconocida de la Santa Capilla, contienen todos los elementos estilísticos que se vienen comentando. El apostolado situado en la parte inferior es de estilo clasicista. No son figuras voluminosas. Sus posturas nada forzadas, junto al tratamiento de los ropajes y la distinta psicología en el rostro de los personajes, hace que, para la mayoría de los autores, este grupo se considere una espléndida obra neoclásica. La parte superior del Altar que representa la Asunción de la Virgen en un trono de nubes portado por ángeles, contiene formas estilísticas propias del rococó, mostrando una gran diferencia de estilo y calidad.

5. ICONOGRAFÍA DEL CONJUNTO ESCULTÓRICO

La Basílica de Nuestra Señora del Pilar es considerada el primer santuario mariano de la cristiandad, un gran centro de peregrinación y la iglesia barroca más grande de España. Los relieves escultóricos de la Santa Capilla, centro devocional de la Santa Columna, están dedicados íntegramente a la Virgen, es una iconografía mariana tridentina.

La representación de la Venida de la Virgen y su aparición a Santiago, como es sabido, no se hizo en un solo relieve. Los dos relieves que acompañan a la Columna y la figura de la Virgen, emplean recursos iconográficos convencionales: Santiago con conchas de peregrino en su túnica, la Virgen en un trono de nubes acompañada de un coro angélico. Lo que hace que su iconografía sea particular, es que el relato del acontecimiento no se entiende, si no se recorre visualmente los tres altares que están situados en el gran frente de altar. El rostro de María mira a Santiago y sus Convertidos, a su vez, con la mano derecha señala el lugar de la Columna

Los medallones ovalados de mármol dedicados a pasajes de la vida de la Virgen, también están narrados conforme al decoro y verosimilitud impulsados por el Concilio de Trento. Los medallones del Nacimiento de la Virgen, de la Presentación de la Virgen en el Templo y de los Desposorios de la Virgen, de Manuel Álvarez, presentan los

acontecimientos con naturalidad, sin asomo de recurso iconográficos alusivos a los evangelios apócrifos ni a la “Leyenda Dorada” de Santiago de la Vorágine.⁷⁹ De los realizados por Salas – los relieves de La Visitación y de la Presentación de Jesús en el Templo – contienen el mismo planteamiento iconográfico que los de Álvarez. Hay que tener en cuenta que se trata de narrar, a pesar de la santidad de la Virgen, sucesos mundanos, desarrollados en la época y cultura de la vida de María. La Coronación de la Virgen sigue una representación clásica: la Virgen ascendiendo a los cielos y Dios Padre, Dios Hijo y Espíritu Santo que la coronan como reina de los Cielos. Sin embargo, la iconografía de La Inmaculada, La Anunciación, La Encarnación del Verbo, La Dolorosa y La Soledad, es más compleja al tratar de representar dogmas y advocaciones de la Iglesia relativos a la Virgen, motivo por el cual, los símbolos y atributos iconográficos son fundamentales. Salas optó para la Inmaculada una mujer joven aplastando con sus pies al demonio, que se encuentra encadenado por un ángel a su lado. En La Anunciación, la Virgen escucha arrodillada el mensaje del Ángel. Las dos figuras, junto al Espíritu Santo, son suficientes para entender la narración: el mensaje es lo importante. No obstante, en la parte inferior del medallón, se observa un libro abierto (símbolo de sabiduría) y un ramo de lirios (símbolo de pureza y virginidad). En La Encarnación del Verbo, quizás la escena más problemática de representar,⁸⁰ el escultor nos presenta a María con el vientre algo abultado, prueba de su embarazo, mirando al Espíritu Santo, con un gran sol en el pecho con las letras “IH”, símbolo de Jesús y de su misión salvadora. La Dolorosa, es una advocación que representa los padecimientos que tuvo que soportar la Virgen durante la vida y muerte de Cristo. En este relieve, María tiene clavada una cruz en el pecho y sostiene los clavos de la cruz de su hijo. En la Soledad, advocación que tiene que representar la soledad de María tras la muerte de Cristo, Salas introduce los símbolos de la Pasión de Jesús: sudario, caña, esponja, que la Virgen mira tristemente.

La presencia de los ocho santos del circuito exterior está justificada por la defensa de la Venida de la Virgen y del apostolado de Santiago en España.⁸¹ Su iconografía, por lo tanto, es homogénea en la mayor parte de ellos. San Isidoro, San Julián, San Antonino, San Veda el Venerable y el Beato de Liébana, portan un libro como muestra de su instrucción (a excepción de San Braulio), junto a los atributos propios de sus cargos eclesiásticos. Santo Tomás de Villanueva, está representado como obispo y lleva en su mano izquierda una bolsa de monedas y un mendigo postrado a sus pies, en este caso, se ha optado por la vertiente de su reconocida caridad entre pobres y enfermos, llegando a ser conocido como “santo Tomás el Limosnero”.⁸² San Jerónimo es la figura que rompe con la homogeneidad del conjunto. Dada su doble dimensión de sabio de la Iglesia y de penitente, es el santo de los ejecutados en la Santa Capilla que más variada iconografía posee. Los más conocidos son los atributos que le acompañan en la cueva

⁷⁹ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., p. 414.

⁸⁰ *Ibidem*. p. 419.

⁸¹ ARAMBURU DE LA CRUZ, M.V., *Historia cronológica...*, op. cit., p. 121.

⁸² RÉAU, L., *Iconografía de...*, op. cit., p. 285.

de su retiro ascético: crucifijo, calavera, reloj de arena, y león.⁸³ Álvarez sólo le añade un crucifijo rústico y un león a sus pies.

Las catorce puertas de nogal que se encuentra en el circuito interior y exterior de la Capilla, contienen relieves que representan jeroglíficos basados en las letanías de la Virgen, símbolos de difícil interpretación al tratarse de paisajes, distintos tipos de árboles y frutos y arquitecturas, así como animales terrestres y marítimos. Tomando la interpretación de Santiago Sebastián⁸⁴ y de Belén Boloqui⁸⁵ se pueden dividir dichos símbolos en dos grupos.

- **Virginidad perpetua y la pureza Inmaculada:** árboles (en particular el olivo y la palmera), sol, rayos con doce estrellas, huerto cerrado, zarza que nunca se quema, hoguera, torre esbelta, torre escalonada, pozo, ciudad amurallada, estrella de mar, pez y vara florida.
- **La intercesión en favor del género humano:** sol que sale al mundo, arquitecturas amuralladas (ciudad de nuestra fortaleza), velero sobre el agua (tierra de promisión), foso con caimanes y león (Reina de los mártires)

Las doce puertas de nogal dedicadas a Santiago contienen una iconografía más convencional. Son iguales y presentan símbolos iconográficos propios de peregrino: báculo, libro, sombrero de alas anchas, conchas, calabaza para el agua... Acompañan a estos, un dromedario y una tienda con bandera de tres medias lunas (símbolos que recuerdan a la superada dominación musulmana).⁸⁶

CONCLUSIONES

La calidad, número y singularidad de los relieves escultóricos de la Santa Capilla, permite valorar la capacidad artística de sus autores y comprender que la escultura no es un mero adorno de la arquitectura.

Un gran progreso en la investigación de este tema, sería que la historiografía contara con estudios monográficos de los escultores de la Capilla, en especial, de Manuel Álvarez y de Carlos Salas, que pudieran aportar nuevos datos de sus trabajos en Zaragoza.

A pesar de que ha habido un gran avance en el conocimiento de este espléndido conjunto escultórico en estos últimos años, queda un enorme trabajo por realizar, sobre todo en lo que se refiere al esclarecimiento de las autorías de las esculturas exteriores que adornan la cúpula de la Santa Capilla, atribuidas a determinados autores por similitudes y diferencias estilísticas.

⁸³ FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de...*, op. cit., p. 149.

⁸⁴ SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y...*, op. cit., pp. 129-130.

⁸⁵ BOLQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., pp. 423-427.

⁸⁶ *Ibidem.* p. 425.

BIBLIOGRAFÍA

ANSÓN NAVARRO, A., "La nueva Santa Capilla del Pilar. Su construcción y decoración (1750-1769)" en *Santa María del Pilar. Una tradición viva*, Heraldo de Aragón, 2010, p. 70.

ANSÓN, A., y BOLOQUI, B., "Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar" en *Las Catedrales de Aragón*, Zaragoza, CAZAR, 1987.

ANSÓN, A., y BOLOQUI, B., *La Santa Capilla del Pilar*, Zaragoza, Cometa, 1988

ARAMBURU DE LA CRUZ, M., *Historia Cronológica de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, 1766

BLASCO MARTÍNEZ, A., "Nuevos datos sobre la Advocación de Nuestra Señora del Pilar y su Capilla (Zaragoza siglos XIX-XV)", en *Aragón en la Edad Media. XX*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 117-138.

BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*, Granada, Ediciones Anel, 1983.

CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los Santos*, Madrid, Ediciones Istmo, 2003.

CEÁN BERMÚDEZ, J., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Ediciones Istmo, 2001.

CRIADO MAINAR, J., *Santiago Apóstol y el Pilar de Zaragoza. El papel de las imágenes en el debate pilarista a comienzos del siglo XVII*, Zaragoza, Litocian, 2014.

FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los Santos*, Barcelona, Ediciones Omega, 1950.

FORT, J., *Festivas demostraciones con que la ciudad de Zaragoza celebró el descubrimiento del Magnífico y suntuoso tabernáculo o Capilla de su adorada patrona María Santísima del Pilar*, Madrid, Lozano, 1765.

LASAGABÁSTER ARRATÍBEL, D., *Historia de la Santa Capilla del Pilar*, Zaragoza, Cometa, 1999

MULLÉ DE LA CERDA, G., *El Templo del Pilar*, Zaragoza, Emilio Sola, 1872.

MUÑOZ SANCHO, A., *Aportación documental al proceso de ejecución del ornato escultórico de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza (1757-1768)*, Zaragoza, Artigrama núm. 29, 2014, pp. 385-412.

PARDO CANALÍS, E., *José Ramírez y la Academia de San Fernando*, Zaragoza, Seminario de Arte Aragonés VI, 1954.

PONZ, A., *Viaje a España o Cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, 1878, Tomo XV.

RÉAU, L., *Iconografía de los Santos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988.

RINCÓN GARCÍA, W., *El Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, Everest, 2000.

RÍOS BALAGUER, T., "Algunos datos para la historia de las obras del actual Santo Templo Metropolitano", Zaragoza, *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes* núm. 11, 1925.

SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

TORRALBA SORIANO, F., *El Pilar de Zaragoza*, León, Everest, 1974.

USÓN GARCÍA, R., *La intervención de Ventura Rodríguez en el Pilar. La Santa Capilla generatriz de un sueño arquitectónico*, Zaragoza, Gráficas Mola, 1990.

VORÁGINE de la, S., *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

RESEÑAS DE LAS FUENTES DE LAS IMÁGENES

Fig. 1: José Ramírez de Arellano, *Modelo de barro de la Aparición de la Virgen*, 1758. Fotografía tomada de www.elviajedelalibelula.com (Fecha de consulta: 17 de agosto de 2020).

Fig. 2: José Ramírez de Arellano, *Altar de Santiago y los siete Convertidos*, c. 1762-1765. Fotografía tomada de www.elviajedelalibelula.com (Fecha de consulta: 17 de agosto de 2020).

Fig. 3: José Ramírez de Arellano, *Altar de la Venida de la Virgen*, c- 1762-1765. Fotografía tomada de www.elviajedelalibelula.com (Fecha de consulta: 17 de agosto de 2020).

Fig. 4: José Ramírez de Arellano, *Puerta de nogal dedicada a la Virgen*, c. 1762-1765. Fotografía tomada por el autor de este trabajo el 22 de agosto de 2020.

Fig. 5: José Ramírez de Arellano, *Puerta de nogal dedicada a la Virgen*, c. 1762-1765. Fotografía tomada por el autor de este trabajo el 22 de agosto de 2020.

Fig. 6: José Ramírez, *Puerta dedicada a Santiago*, c. 1762-1765. Fotografía tomada por el autor de este trabajo el 22 de agosto de 2020.

Fig. 7: José Ramírez, *Ángeles músicos en las pechinas de la cúpula central*, c. 1762-1765. Fotografía tomada por el autor de este trabajo el 22 de agosto de 2020.

Fig. 8: José Ramírez, *San Braulio*, c. 1762-1765. Fotografía tomada por el autor de este trabajo el 22 de agosto de 2020.

Fig. 9: José Ramírez, *San Veda el Venerable*, c. 1762-1765. Fotografía tomada por el autor de este trabajo el 22 de agosto de 2020.

Fig. 10: José Ramírez, *Santo Tomás de Villanueva*, c. 1762-1765. Fotografía tomada por el autor de este trabajo el 22 de agosto de 2020.

Fig. 11: José Ramírez, *San Antonino de la Florencia*, c. 1762-1765. Fotografía tomada por el autor de este trabajo el 22 de agosto de 2020.

Fig. 12: Manuel Álvarez de la Peña, *Medallón del Nacimiento de la Virgen*, c. 1762-1765. Fotografía tomada por el autor de este trabajo el 22 de agosto de 2020

Fig. 13. Manuel Álvarez de la Peña, *Medallón de la Presentación de la Virgen en el Templo*, c. 1762-1765. Fotografía tomada por el autor de este trabajo el 22 de agosto de 2020.

Fig. 14. Manuel Álvarez de la Peña, *Medallón de Los Desposorios de la Virgen*, c. 1762-1765. Fotografía tomada por el autor de este trabajo el 22 de agosto de 2020.

Fig. 15. Manuel Álvarez de la Peña, *San Isidoro de Sevilla*, c. 1762-1765. Fotografía tomada por el autor de este trabajo el 22 de agosto de 2020.

Fig. 16. Manuel Álvarez de la Peña, *San Jerónimo*, c. 1762-1765. Fotografía tomada por el autor de este trabajo el 22 de agosto de 2020.

Fig. 17. Carlos Salas Vilaseca, *Medallón de la Anunciación*, c. 1762-1765. Fotografía tomada por el autor de este trabajo el 22 de agosto de 2020.

Fig. 18. Carlos Salas Vilaseca, *Medallón de la Visitación*, c. 1762-1765. Fotografía tomada por el autor de este trabajo el 22 de agosto de 2020

Fig.19. Carlos Salas Vilaseca, *Medallón de la Encarnación del Verbo*, c. 1762-1765. Fotografía tomada por el autor de este trabajo el 22 de agosto de 2020

Fig. 20. Carlos Salas Vilaseca, *Medallón de la Presentación de Jesús en el Templo*, c. 1762-1765. Fotografía tomada por el autor de este trabajo el 22 de agosto de 2020.

Fig. 21. Carlos Salas Vilaseca, *Medallón de la Inmaculada*, c. 1762-1765. Fotografía tomada por el autor de este trabajo el 22 de agosto de 2020

Fig. 22. Carlos Salas Vilaseca, *Medallón de la Soledad*, c. 1762.1765. Fotografía tomada por el autor de este trabajo el 22 de agosto de 2020.

Fig. 23. Carlos Salas Vilaseca, *Medallón de la Dolorosa*, c. 1762.1765. Fotografía tomada por el autor de este trabajo el 22 de agosto de 2020.

Fig. 24. Carlos Salas Vilaseca, *Medallón de La Coronación de la Virgen*, c. 1762-1765. Fotografía tomada por el autor de este trabajo el 22 de agosto de 2020

Fig. 25. Carlos Salas Vilaseca, *Medallón de la Iglesia, los Reyes y la Nación entera ante el Pilar de Zaragoza*, c. 1762-1765. Fotografía tomada por el autor de este trabajo el 22 de agosto de 2020.

Fig. 26. Carlos Salas Vilaseca, *San Julián de Toledo*, c. 1762-1765. Fotografía tomada por el autor de este trabajo el 22 de agosto de 2020

Fig. 27. Carlos Salas Vilaseca, *Beato de Liébana*, c. 1762-1765. Fotografía tomada por el autor de este trabajo el 22 de agosto de 2020.

Fig. 28. Carlos Salas Vilaseca, *Trasaltar de la Asunción de la Virgen*, 1767-1769. Fotografía tomada de www.elviajedelalibelula.com (Fecha de consulta: 17 de agosto de 2020).